

オセロウは唱う

— スタンダールとロッシーニ『オテロ』をめぐる (下)

市川 裕見子

II

そもそもロッシーニの『オテロ』は、1816年12月4日、ナポリの Teatro del Fondo 劇場で原型となるオペラが初演されている。のち少しく改定を受けた三幕物のこのオペラは、最初の二幕はシェイクスピアを思わせるものではなく、当時のイタリア・オペラの典型的な設定だった。すなわち若き英雄と娘との秘密結婚、他の男との結婚を娘に迫る父親、英雄とその男との決闘、父親の呪詛といったモチーフを用いた典型的なメロドラマの型を踏襲しており、三幕になって初めて『オセロウ』の悲劇的結末がくるものであった。

しかし先に述べたように、シェイクスピアを知悉する者達によって、この作品が徹底的に叩かれたについては、それまでの『オセロウ』上演の状況もあずかっていたかもしれない。というのも、イギリス本国においては、『オセロウ』は『ハムレット』と並んで王政復古後珍しく、ウィリアム・タヴェナントによる「改良」(『リア王』などはハッピー・エンドで上演されていたことは、有名な話である。)を経ず、さらに後世の役者の削除訂正ををほとんど受けずに、ほぼ原作通り上演されてきた経過があるからである。これはシェイクスピア作品としては異例のことで、『オセロウ』という作品が、「古典的」に均整のとれた芝居であったこともあずかっていた。すなわち第一幕を除けば、第二幕以降はほとんど三一致の法則を守っていると言ってよく、また脇筋がなく劇構成の緊密さが保たれていることなどである。そしてこのような上演に触れていたイギリス知識人にとっては、ロッシーニ・オペラの脚本(ベリオ作)のドラマツルギーのお粗末さがとりわけ際立って見えたのだろう。

ただしイギリス本国での上演事情がそうでも、大陸での事情が全然別であったのは、先にも少し触れた通りである。最近の研究で明らかになってきたところでは、¹ ロッシーニ・オペラの脚本家 Francesco Maria Berio が、シェイクスピアの原作をじっくり吟味した形跡はない。かと言って、シェイクスピア自身が種本にしたとされるチンティオの小品物語『百話集(ヘカドミッティ)』第三巻第七話(1565)に収められた物語とも違う。

ベリオ脚本は、1792年11月26日パリ初演の Jean François Ducis 作 "Othello" (1792年出版)にもっぱらより、1813年ナポリ上演の Baron Giovanni Carlo Cozenza "Otello" (ただし1826年まで未出版)からも想を得ている。

さてコゼンツァのそれはハッピー・エンドである。1808年のバレエ・パントマイムにハッピー・エンドの例はすでにあり、デュシスも脚本刊行の際に、悲劇的結末の他に、脚注にハッピー・エンドの結末を載せている。デュシスの弁によれば、悲劇的結末を上演した際に観客の間に大変な動揺と暴力的反応を引き起こし、婦人の中には失神者も出た例もあるために、筆者としては悲劇的結末の方が明らかに物語りの自然と道理にかなっていると思うものの、どちらの結末を取るかは興行主にゆだねるというのである。²

現にロッシーニの『オテロ』も、当時の観客、主催者の要望に応じてハッピー・エンドで上演した例も残っている。(1820年春、テアトロ・アルジェンティーナにおけるローマ公演。)デュシスがどのように『オセロ』をハッピー・エンド化したかということ、オセロがデスデモーナを殺すのをためらううちに、イアーゴが自らの奸策を自白したという知らせがもたらされる、ということにしたものだが、ロッシーニの『オテロ』のハッピー・

エンディングは、デスデモーナのふるまい、説得にオテロの心が和らげられるという形を取っている。これはロッシーニ・オテロが、主人公はオテロではなく、デスデモーナが中心の据えられているという事実によるものであるが、それについてはもう少しあとで述べる。

さて、それでは実際にロッシーニ『オテロ』の劇構成、そのあらすじを見てみよう。

[第一幕] ヴェネチアのサンマルコ広場で、オテロがトルコ軍を破って凱旋してくるところを、群衆が歓呼の声で迎える。アフリカ生まれのオテロは褒美として市民権を求め、これを許されて喜ぶが、イアーゴとロドリーゴの嫉妬と怒りを買う。デスデモーナに恋するロドリーゴは動揺を隠せないが、それにつけいったイアーゴが、オテロを陥れる陰謀をもちかけ、復讐をそそのかす。

デスデモーナの父親はオテロを嫌っており、デスデモーナをロドリーゴとの婚礼の式に無理矢理連れこもうとするが、そこへオテロが闖入し、すでにオテロとデスデモーナが結婚の約束をしていることを明かし、一同とぶつかる。

[第二幕] イアーゴがオテロを訪れて、デスデモーナの手紙を見せ、ロドリーゴへの愛の告白と信じこませる。オテロは怒り狂い、ロドリーゴと決闘することになり、デスデモーナの懇願を受けつけない。

失神したデスデモーナはエミリアの介抱で意識を取り戻し、オテロの身を案じる。そこへ父親が来て、彼女を厳しく責め、罰が下されようと言いつつ、彼女は悲しみの底に突き落とされる。

[第三幕] デスデモーナの寝室をオテロが訪れ、彼女を刺し殺す。友人が来て、イアーゴが陰謀を告白して殺されたと告げ、誤解を解いた人々が二人の結婚の祝福に訪れる中を、オテロは過ちを悔いて自殺する。

こうした筋立てに対して、スタンダールはこう批判している。³ すなわち第一幕でまず、オテロがそれほどの恋をしているその心情を、デスデモーナとのなれそめや、二人の愛しあう場面で描かな

ければならないのに、それにかえてオテロの凱旋で舞台がはじまる。こうしたオテロの力、傲岸を示すのでは逆である。むしろ偉大な情熱は滑稽さに通ずるのであり、そしてその嫉妬は傷ついた虚栄心ではなく、心の苦しみである。深い苦悩、悲しみから、はじめて怒りに転ずるのであって、だからイアーゴとオテロのデュエットが必要なのである。イアーゴの言にオテロは一度はデスデモーナを讃美し、夢中な恋で応ずべきなのであって、激怒は二幕目の二度目のデュエットに持ってくるのがよい、それも二度、三度はまた情に戻ってゆく。そうやってオテロの心の揺れを描き、愛する相手を完璧と思うこの世の至福を捨てるまでのためらいを表現すべきなのである、という。

私達はここに『恋愛論』と同じく彼の肉声を聞く思いがする。スタンダールにとってオセロは「情念のみなざる嫉妬 *jalousie passionnée*」と同義であって、舞台全体が一にこの情念の表現に収斂していくことを、スタンダールは望んでいるのである。

さて、それではもう一度ロッシーニ・オテロをじっくり見ていこう。前奏曲に導かれて第一幕が幕を開けると、舞台はヴェネチアの大広間である。アーチの向こうに海岸が見え、オテロの上陸を待つ民衆（ポポロ）で溢れている。遠景に数艘の船。と、民衆が 'Viva Otello' と歓呼の声をあげる。そして軍曲のうちに上陸したオテロが、総督（ドージェ）のもとに進み出る。海からやってきてヴェネチアの地に上陸するオテロ、キプロス島（海の彼方）から到来し、土地に勝利をもたらすオテロは、よそ者でありながら、神のような存在である。いや、むしろまれびとであればこそ、というべきだろうか。ここには、遠方から来て、その土地を他の敵の侵入から守り、防いでくれる存在という、古代ギリシャ、もしくはもっと太古に見られる神話的英雄の面影が宿っている。

オテロは用いた武器と戦利品をドージェに捧げ、恭順の意をあらわす。それに報いようとするドージェに対し、オテロはアフリカ人である自分を、アドリア海が自分の息子として受け入れてくれるよう願い出る。オテロはそれだけで結構だ（*altro non bramo*）と、物理的な意味で多大な報酬を得るつもりはないという謙譲の意を示した

つもりでいるが、これは考えてみれば、自分のアイデンティティをアフリカでなく、ヴェネチア社会に帰属させたいということであり、共同体社会に他国者を受け入れさせるといふ、共同体社会にとっては、その根幹を揺るがしかねない法外な要求である。それを代弁するのが、イアーゴの押さえた叫び、「なんと思い上がった願い出か！ *Che superba richiesta!*」である。

この劇においては、オテロとデスデモナーの恋愛、結婚が、構造的によそ者の土地帰属としての意味合いをもつことをくっきりと浮かび上がらせ、その意味合いを強調している。個人の社会的、政治的側面が強調され、情愛、情感は二次的なのである。イアーゴのせりふのあとに、ロドリーゴの「それは私の心の求めには致命的！」というせりふが続く。ドージェはオテロの剣をオテロにゆだねて、民衆の歓呼の中での勝利の栄冠を受け取るようにオテロをいざない、オテロの願いを受け入れる。すなわち元首と民衆（コーラスとして登場）の支持、そこに不協和音としてのロドリーゴとイアーゴとの会話（「ああ、なんてことを聞かされるのだ、私は大事な宝物を失った。」「しっ、静かに、絶望するな。）」が絡む（ただし陰で）かたちである。オテロは自分が重んじられていることを喜びつつ、アフリカをより劣った土地として、その出身者である自分がこのような栄誉を受けていいのか、と問う。ドージェの答えはどの地の出身であろうと、勇敢さは称えられる、というもの。しかしこれはトルコからの攻撃の危機にさらされ、他国の人間の武勇に守りを頼らざるをえない元首としての、多分に儀礼的、外交的、政治的な答えなのか、その本心はわからない。

さて、すっかり喜んだオテロは、さらに心中で、恋の成就までも願い、元老院、民衆のいざないによって、勝利の祝典へと向かう。ここは甘い抒情と心弾みの感ぜられる楽曲で、オテロの受け入れられたという自信が表現されている。あとを追って飛びかかろうとするロドリーゴを、イアーゴが制止する。と、そこへデスデモナーの父親エルミーロが姿をあらわすが、デスデモナーを求めるロドリーゴに対し彼はデスデモナーの示す悲しみの理由がわからず心配し、オテロの勝利の祝いへ加わるべく去ってしまう。

これに対するロドリーゴのせりふもまたふるっている。「エルミーロは傲慢不遜なアフリカ人のまがいものの勝利に幻惑され、先祖の道からはずれ、一人娘をつまらぬ婚姻の犠牲に捧げようというのか。」そしてそれに続いて、イアーゴがオテロの傲慢を挫く手立てとして、手紙の策略を打ち明けるが、復讐を誓い、自分を頼りにせよ、というイアーゴと、希望をたくすロドリーゴの男性二人のデュエットは、やや不穏の気を孕みながらも、同胞愛に満ちて、男性中心共同体の結合を唄い上げている。（先に述べたように、スタンダールは、むしろデュエットはオテロとイアーゴの間にあるべきとし、このデュエットの唱和には不満を示している。）

場が変わってエルミーロの邸内になり、初めてデスデモナーが姿をあらわすが、シェイクスピアの、オテロを選び取って決然としたデスデモナーに比べ、ここでのデスデモナーは思い悩み、わずらうデスデモナーである。戦いのさなかのオテロを心配していたこと、しかし無事帰還と知っても、さらに残酷な運命のえじきに自分がなっていること、父親の憎しみ、うらみがつのることオテロが自分の愛を疑うのではないかということ、父親が自分のオテロとの愛の証のやりとりを妨害したのではないかという恐れ、等々……

そこへイアーゴがやって来るが、かつては出世のためにデスデモナーの手を求め、今は彼女に対しても復讐心を抱いているイアーゴの裏表のある性格を、デスデモナーは最初から見抜いて嫌っている。そのため、シェイクスピアの場合のような、イアーゴと、その欺瞞を見抜けない主人公達との間の、陰影にみちた性格劇、心理劇の葛藤は生まれない。そこへさらに父エルミーロが登場するが、父親はオテロを憎み、娘をロドリーゴと結婚させることによって、オテロの野望を挫こうとする。「復讐せねば。野蛮で粗野な、礼儀をこころえぬよそ者が我々を従わせ、仕えさせようとするのをこのままにはしておけん。」エルミーロは娘に事を告げずに「壮麗と華麗の内、新たな喜びの内に私の歩みに従いなさい。」と、命ずる。混乱し恐れと期待に二分される娘。父親が、オテロの栄光に目が眩んで、心を解いてくれたのではないかと、希望的観測で慰める侍女エミリア。この

事態を知らされぬまま惑う二人の様子は、強力な家父長制のもとで何も知らされぬ無力な娘の姿である。従って、侍女達、友人達、エルミーロの親しい友達がやってきて、愛によって結ばれる結婚を称える場面は、実際に進行する状況への皮肉の効果を生むことになる。（「甘い愛の情熱なくしては、高貴な力は裏切りとなり、愛の喜び一つ一つが嘆きのもととなる。」）そして、ついに自分とロドリゴとの結婚式が行われようとしているのを悟った娘が、父親の脅しにも、ロドリゴの懇願にも首を縦に振らない中、オテロが登場して、自分達の愛の誓いを公にし、デスデモーナもそれを認める。父親は娘を呪い、無理矢理その場から連れ去る。オテロは「我が怒りを恐れよ」と威嚇し、事態に打ち震えるヴェネチアの貴人達。

第二幕に入ると、オテロとロドリゴの決闘が行われるが、デスデモーナはそれを知って一時は気を失うも、娘達がやって来て、オテロの無事を告げる。しかしそこに父親のエルミーロが来て、娘にむかって自分の名誉が汚されたとののしる。自分の不幸な過ちを許してほしい、と父親に哀れみを乞う娘。父に見捨てられたら、誰に哀れみを乞えばよいのか。「恩知らず、親不孝の娘、貞淑の道からはずれた者は罰を受ける、哀れみには値しない。」としりぞける父親。その厳しい視線に耐えられない娘。友人の娘達も、父親の愛が残酷さへと変化したのを、デスデモーナが身勝手な放恣な恋を育てたせいならば正しいと肯定、是認する。このコーラスは、娘への社会の弾劾となっており、父エルミーロは、さらに憎悪、怒り、軽蔑が、哀れみの念を残酷さに変えたのだと語る。スタンダールは、ここでも、父エルミーロの怒りに力点が置かれすぎているを批判し、デスデモーナに対しても、父親の苦しみなどほっておけばよいのだ、なぜデスデモーナは愛するオテロの方に身を投げ出さないのだ、と注文をつけている。

第三幕では、寝室でエミリアを相手にデスデモーナが嘆いている。「天に、父に、自分自身に憎まれて、いとしい夫は残酷な永久追放」と。ここにあるのは、共同体の原理に逆らう娘、その圧力を内面化してしまう娘である。そして窓外からは、ゴンドラの唄が聞こえてくる。「苦しみの内にかつての至福を思い出すほどつらいことはない」と歌

うゴンドリエのこの唄は、いわば、娘にとって楽園追放、失楽園の唄だろう。そして有名な柳の唄が続いた後、デスデモーナは眠りにつく。そこへ寝室に忍び込むオテロ。しばし復讐をためらうが、「愛する人」というデスデモーナの寝言を誤解して、稲妻の音に目覚めたデスデモーナに向かって、オテロは裏切り者、ひどい女とののしる。無実を主張するデスデモーナ、怒りと軽蔑に我を忘れるオテロ。そこでデスデモーナの言葉。「ああ父よ、私が何をしたというのでしょうか。あなたを愛したのが私の唯一の罪です。殺しなさい。そうしたければ。裏切り者の恩知らずの男よ。」そして彼女は、天が自分を罰するのは正しい、と結んでオテロの手にかかって死んでゆく。デスデモーナの最期の言葉は不可解さを残している。そもそも先の「ああ父よ！」は何を意味するのか。神か、それとも実の父か。最後はオテロを呪ったのか、見切ったのか。そしてデスデモーナが自ら罰を受け入れるということは、彼女の死は、制裁、懲罰の意味があったのか。この曖昧にして不確実なテキストは、このオペラの上演された当時のイタリア社会の持っていた空気と切り離して考えることはできないだろう。そもそもシェイクスピアの種本としたチンティオの物語の要点が、生活習慣、民族、信仰、教育等のまったく異なった男と結婚することを選んだ不幸、というものであった。シェイクスピアはそのオセロを、同じくムーア人とはしながら、そして肌の違いこそは強調しているものの、同じキリスト教徒でしかも崇高な人物としている。ロッシェニ・オペラの場合には、むしろチンティオのそれをもっと極端に進めて、オテロをアフリカ人（正確にはムーアはアフリカ人とは言えない。）と呼ばせ、アフリカ対イタリアというように、地理的、文化的な区別をはっきりさせている。その意味で、ロッシェニ・オテロは、イタリア人（イタリアの共同体をよく知る者）が作り、イタリアで上演される、イタリア側の見たオセロということができよう。すなわち、イタリアのヴェネチアという共同体に飛び込んできたオテロという闖入者、異分子が、一族の女性をものにして、その社会に闖入しようとしているという構図があらわになり、かつ他部族の男性に身と心を許した一族の女性は罰せられなければならない、という構

図になる。上のデスデモーナの最期にきての改悛という曖昧なテキストは、そう解釈しなければ理解できないのではないだろうか。ちなみにシェイクスピアの場合のデスデモーナの最期は、デスデモーナ「無実の罪で死ぬのよ、私。」エミリア「ああ、だれです、こんなことを？」デスデモーナ「だれでもない、この私よ、さようなら、私のやさしい主人によろしくね、ああ、さようなら！」と、あくまでもオセロウをかばい、オセロウへの誠意を持ちつづけて死んでゆく。ロッシーニ・オペラの、デスデモーナの最期にきての改悛という曖昧なテキストは、こうした他国者オテロに感情移入できないという、観客のアンビヴァレントな感情を反映していると考えるべきだろう。劇場はつねに時代の状況、空気の反映だからである。

しかしまた、こうした不幸な運命を甘受する女性の死は、きわめて19世紀オペラ的であって、オペラはむしろ男性主人公オセロよりも、女主人公デスデモーナの悲劇に焦点をあてたものだったといえる。その意味で、はじめはオセロウの「情念のみなきる嫉妬」の表現という観点からのみ劇に目を注いでいたスタンダールが、崇拜もし、愛好もしていたオペラ歌手、パスタ夫人の演ずるデスデモーナを何度も耳にし、目にするにつれて、このオペラに対する愛着を加えていったのも、またおおいに理由のあることなのである。

スタンダールは1826年2月16日の『ジュルナル・ド・デバ』誌に、こう劇評を書いている。

『オテロ』について何を言うことがあろう。ロッシーニが、嫉妬する男の激昂と父親の呪詛を見事に描き出したことか。パスタ夫人がデスデモーナの役柄に、音楽には当然あるべき、深い情感を込めたことか。そんなことはパリの人間なら我々以上によく知っていよう。…優しい心根の人間なら誰でも哀れなデスデモーナに惹きつけられるし、獰猛なオテロにさえ同情を注ぐことがしばしばである。このオペラは間違いなく、作曲者の傑作悲劇として残るだろう。⁴

凡例

文中に引用した、英語およびフランス語の原文の翻訳は、全て筆者による。

スタンダールの著作の引用は、全て Stendhal: Oeuvres Complètes, Cercle du Bibliophile, Genève, 1968、ロッシーニ・オペラ『オテロ』の脚本引用は、全て Otello, Rossini Opera Festival, 1998 による。

注

- ¹ cf. Philip Gossett, 'Rossini's "Otello"', CD Otello, Philips Classics Productions, 1979.
cf. Michael Collins, 'Toward a Definitive Otello: Evidence from the Manuscripts', Otello, Rossini Opera Festival Programme, Pesaro, 1998.
cf. Renato Raffelli, 'The Ending of Otello', Otello, Rossini Opera Festival Program, Pesaro, 1998.
- ² Jean François Ducis, *Otello*, University of Exeter, 1991, p.4.
- ³ Stendhal, *Vie de Rossini I*, pp.279-280.
- ⁴ Stendhal, *Vie de Rossini II*, pp.387-388.

Sequel: Stendhal and Rossini's 'Othello'

Stendhal's evaluation of Rossini's opera 'Otello' changed dramatically during the time from its early performances in 1817 towards the 1820s when its stages were applauded in Paris.

Stendhal at first didn't estimate highly Rossini's 'Othello', because he had seen in Shakespeare's 'Othello' the personification of passionate love and identified himself with the hero. Moreover, he appraised the English dramatist's dramaturgy which represented the analytic vicissitudes of man's passion-jealousy. Stendhal was disappointed with Rossini's melodramatic dramaturgy and his rather light music.

But over the course of time, moved by Madame Pasta's exquisite performances as Desdemona, Stendhal began to see Rossini's 'Othello' from a different point of view; he realized that the true protagonist in Rossini's opera was the heroin Desdemona, and viewed in this light, Rossini profusely and to his heart's content expressed the heroin's sentiments.

(2002年11月1日受理)